www.hyphen.web.id

Komunitas Bambu
Jl. Taufiqurrahman No. 3, Beji Timur
Depok 16422
Telp: 021 7720 0978 / Hp: 0813 8543 0505
Email: info@komunitasbambu.id
Website: www.komunitasbambu.id

ISBN 978-623-7357-42-1

komunitas
bambu

Masakan Sepanjang Zaman: Bunga Rampai Seni Rupa Baru 1975-1989

Aminudin T. H. Siregar
Patrick Flores
Nuraini Juliastuti
T. K. Sabapathy
Haruko Kumakura
Brigitta Isabella dan Syafiatudina
Bambang Bujono
Hendro Wiyanto

Penyunting: Hyphen—

Daftar Isi

i Sumber Gambar dan Ilustrasi

ix Ucapan Terima Kasih

1 Pengantar Peneliti dan Penyunting

15 Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia dalam Pusaran Sejarah Seni Rupa Indonesia
Aminudin T. H. Siregar

55 Menyampaikan yang Konkret: Kritik Seni dalam yang Kontemporer
Patrick Flores

79 Studi Ruang, Waktu, dan Peristiwa di "ngung-cak-ngung-ngung-cak"
Nuraini Juliastuti

111 Melihat Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia di Asia Tenggara
T. K. Sabapathy

141 Pasaraya Dunia Fantasi: Pendekatan, Praktik, dan Pemikiran, Sejak Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia 1970an
Haruko Kumakura

171 Yang Pernah Ada, Sudah Tidak Ada dan Masih Ada: Dialog dengan Siti Adiyati dan F. X. Harsono
Brigitta Isabella dan Syafiatudina

203 Persagi, Seni Rupa Baru, Surut dan Berseminya Kreativitas
Bambang Bujono

221 Keinginan Berkomunikasi Seni Rupa Baru Indonesia
Hendro Wiyanto

321 Catatan Penulisan

337 Lampiran Arsip GSRBI

355 Lampiran Foto dan Deskripsi Karya GSRBI

365 Indeks

375 Biografi Penulis

Pengantar Peneliti dan Penyunting

Pada suatu pagi, menjelang pembukaan Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975, dalam obrolan di sebuah meja makan, Jim Supangkat menyinyalir adanya ketegangan terpendam di antara senda gurau rekan-rekannya, sesama seniman muda yang akan berpameran bersama.[1] Salah satu di antara mereka bahkan sudah pasang kuda-kuda memantapkan sikap batin, "Kita musti siap untuk kecewa, sebab kalaupun pameran dipuji kita kecewa, tetapi kalau pameran dimaki, dicemoohkan, kita akan kecewa juga." Mereka penasaran akan bagaimana tanggapan orang atas pameran itu nantinya. Keesokan harinya, masih di meja makan yang sama, mereka bertukar pengamatan atas pendapat orang yang telah menyaksikan karya-karya mereka. Jim mencatat sejumlah tanggapan yang masuk. Sebagian bernada positif, dan sebagian lainnya mempertanyakan kenapa pameran tersebut memilih menampilkan karya-karya yang sadis dan kotor alih-alih menampilkan karya seni yang indah dan mulia.[2]

1 Jim Supangkat, "Seni Rupa Baru Indonesia 75—Keinginan Berkomunikasi", *Kompas*, 9 September 1975.

2 *Ibid*.

Di kemudian hari, kami tahu bahwa pameran tersebut, serta kelima pameran kelompok Seni Rupa Baru Indonesia berikutnya (pada 1976, 1977, 1979, 1987, dan 1989) berhasil memancing banyak sekali tanggapan para pelaku seni baik dalam bentuk ulasan maupun kritik di media massa, beragam diskusi, hingga kajian-kajian akademik. Bukan hanya pada masa mereka berpameran, tetapi hingga sekarang.

Pada suatu malam, di sebuah meja makan yang lain, empat dekade setelah obrolan Jim Supangkat dan kawan-kawan pada 1975, Seni Rupa Baru kembali memancing ketegangan dalam obrolan kami bertiga. Waktu itu, kami berspekulasi mengenai karya-karya lain yang dipamerkan dalam serangkaian perhelatan atas nama Seni Rupa Baru. Empat karya yang paling dikenal orang, setidaknya pada 2012 saat kami makan malam bersama itu, adalah *Ken Dedes* (1975), *Paling Top '75* (1975), *Bendera* atau *Merah Putih* (1975), dan *Merah Putih* (1975). Foto-foto keempat karya ini sering kami lihat menghiasi tulisan-tulisan yang menyebutkan Seni Rupa Baru.

Bagi generasi yang lahir pada 1980an, Seni Rupa Baru adalah kisah yang kerap didengar (melalui cerita-cerita para senior) atau sekaligus sering sekali dicatat dalam tulisan-tulisan yang membahas sejarah perjalanan seni rupa Indonesia dari era Raden Saleh hingga 1990an. Seni Rupa Baru biasa disebut-sebut sebagai penanda kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia dan dikenal dengan "Lima Jurus Gebrakan"nya[3] yang menantang status quo yang berlaku di medan seni rupa di Indonesia kala itu. Dalam rangkaian narasi tersebut, tentu saja tidak ketinggalan kisah dramatis para seniman muda (yang masih berstatus sebagai mahasiswa sekolah seni) memprotes para dosen dan seniman-seniman senior melalui penandatanganan pernyataan Desember Hitam[4], dan berujung pemberian skorsing dalam waktu yang tidak terbatas[5] kepada beberapa mahasiswa di STSRI ASRI, Yogyakarta. Pun demikian, hanya empat karya yang rasanya pernah kami lihat dari catatan-catatan yang ada.

3 Lima Jurus Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, lihat lampiran hal. 345.

4 Pernyataan Desember Hitam, lihat lampiran hal. 342.

5 Surat keputusan Direktur STSRI ASRI, lihat lampiran hal. 344.

Belum banyak arsip Seni Rupa Baru yang dapat diakses saat itu, seperti halnya arsip-arsip lainnya terkait sejarah seni rupa Indonesia. Beberapa arsip yang beredar adalah buku *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* yang disunting Jim Supangkat, diterbitkan PT Gramedia Jakarta (1979), sesaat sebelum gerakan ini membubarkan diri (dan kemudian sebagian bergabung lagi untuk dua kegiatan pada 1987 dan 1989). Selain itu, kami cukup beruntung menemukan dokumentasi katalog pameran *Seni Rupa Baru Proyek 1 – Pasaraya Dunia Fantasi* (1987), dan beberapa kliping media massa dari Indonesian Visual Art Archive. Minimnya keberadaan arsip Seni Rupa Baru ini memperkuat rasa penasaran kami. Demi mengejar rasa penasaran tersebut, kami mulai bergerilya mengumpulkan arsip sembari berjibaku memenuhi tuntutan tenggat waktu dari pekerjaan kami masing-masing.

Rasa penasaran dan ketertarikan kami adalah sebuah tanggapan yang lain, dari masa yang sama sekali lain, atas Seni Rupa Baru. Tanggapan ini tidak berakar pada pujian ataupun cemoohan. Rasanya, tanggapan kami ini tidak mungkin dibayangkan oleh para seniman muda yang sedang makan pagi bersama pada Agustus 1975 itu. Di berbagai kesempatan selanjutnya, Seni Rupa Baru kerap muncul dalam obrolan-obrolan kami, baik di antara kami bertiga, atau ketika kami berjumpa dengan pelaku seni rupa lainnya. Ternyata kami tidak sendirian. Kami mendengar keinginan F. X. Harsono menerbitkan sebuah monografi mengenai Seni Rupa Baru. Enin Supriyanto juga menyatakan tertarik menyunting apabila buku tersebut akan diterbitkan. Kami juga mendengar ketertarikan sejumlah rekan pekerja seni, baik peneliti, sejarawan maupun kurator, untuk menuliskan pembacaan terkini mereka mengenai Seni Rupa Baru. Kami pun bersepakat untuk mulai mengerjakan ide menerbitkan monografi ini. Kami, Hyphen—, menawarkan diri untuk terus mengumpulkan arsip yang berhubungan langsung dengan segala kegiatan Seni Rupa Baru, sekaligus membangun arsip berdasarkan tema-tema, pemikiran-pemikiran, serta gagasan-gagasan yang akan diolah oleh sejumlah rekan calon penulis buku.

Akhirnya, delapan tahun berselang dari obrolan makan malam itu, lahirlah buku ini. Buku ini menyajikan delapan tulisan baru mengenai Seni Rupa Baru yang sudah tak baru lagi. Kedelapan naskah ini, kami susun berdasarkan kedekatan tema dan konteks. Dalam bagian pertama adalah naskah Aminudin T. H. Siregar, Patrick Flores, dan Nuraini Juliastuti. Para penulis ini membangun latar kecenderungan praktik artistik yang berkembang dalam medan seni rupa di Indonesia pada masa Seni Rupa Baru aktif (1975-1989). Bagian kedua berisi naskah T. K. Sabapathy dan Haruko Kumakura. Keduanya menampilkan hubungan antara praktik yang diusung Seni Rupa Baru dengan kecenderungan yang senada di luar Indonesia. Sementara bagian ketiga, yaitu naskah Syafiatudina dan Brigitta Isabella, serta Bambang Bujono, membahas relevansi praktik Seni Rupa Baru dengan praktik kesenian di Indonesia sekarang. Demi kenyamanan pembaca, kami menempatkan naskah Hendro Wiyanto di akhir buku karena durasi yang dibutuhkan untuk membacanya jauh berbeda dengan naskah-naskah lain.

Naskah Aminudin T. H. Siregar akan membantu menyegarkan ingatan kita pada beberapa peristiwa yang meramaikan dunia seni rupa Indonesia di seputar kelahiran Seni Rupa Baru pada 1975. Ia secara khusus memilih untuk mencermati bagaimana kemunculan Seni Rupa Baru turut mereformasi—dengan cara yang cukup radikal—kebuntuan diskursus identitas seni rupa Indonesia yang menjadi polemik dan bahan *engkel-engkelan* para kritikus dan pelukis di Indonesia sejak zaman kolonial Belanda hingga masa awal Orde Baru paruh awal 1970an.

Dari sudut pandang yang berbeda, Hendro Wiyanto menyoroti kecenderungan *engkel-engkelan* antara para pelukis dan kritikus seni di Indonesia dalam upayanya merunut pokok pangkal pemikiran estetika baru yang coba dibangun Seni Rupa Baru, yang oleh gerakan ini disebut—melalui pernyataan Jim Supangkat—sebagai 'keinginan berkomunikasi'. Hendro membahas 'keinginan berkomunikasi' dalam dua latar situasi. Pertama, melihat bagaimana konsepsi ini hadir dalam perdebatan tentang peran kritikus dan kritik seni rupa

di Indonesia, dan yang kedua, di antara debat kusir yang mengaitkan perkembangan seni rupa Indonesia dengan seni rupa dunia—di mana isu identitas keindonesiaan menjadi salah satu bagian penting di dalamnya. Dengan telaten, Hendro berusaha memeriksa dan mengurai silang sengkarut pemikiran yang mewarnai diskursus seni rupa di Indonesia sebelum era Seni Rupa Baru.

Sebelum melangkah lebih jauh, kita dapat menengok surut ke belakang, membaca lagi ihwal kemunculan konsepsi *jiwa ketok* yang dilontarkan S. Sudjojono pada 1940an di dalam tulisan Bambang Bujono. Menurutnya, konsepsi *jiwa ketok* ini telah menjiwai praktik seni rupa di Indonesia dari masa ke masa. Jiwa ketok dinilai berhasil membentuk sensibilitas masyarakat Indonesia untuk mengapresiasi karya-karya seni rupa masa itu, menggusur dominasi gaya lukisan *mooi indie* yang dikritik keras oleh Sudjojono karena dianggap hanya mewakili sudut pandang kolonial Belanda dalam merepresentasikan Hindia Belanda. Konsepsi jiwa ketok tetap bertahan menjadi acuan praktik artistik para pelukis Indonesia, melewati beberapa periode sejarah pergolakan politik di Indonesia, sejak sebelum zaman pendudukan Jepang, masa Perang Kemerdekaan, masa Revolusi, hingga era sesudahnya. Bahkan, hingga pada 1974 ketika Pameran Besar Seni Lukis Indonesia (PBSLI) digelar, Bambang Bujono melihat bahwa kriteria yang digunakan oleh dewan juri dalam memutuskan karya-karya pemenang dalam pameran ini, juga masih berada di dalam kerangka jiwa ketok. Namun bagi seniman-seniman muda peserta PBSLI 74, kriteria ini dipandang tidak cukup memberi ruang bagi pendekatan artistik lain seperti yang ditampilkan dalam karya-karya mereka. Kriteria inilah yang kemudian diprotes oleh beberapa budayawan dan seniman muda melalui Pernyataan Desember Hitam. Delapan bulan kemudian, para seniman muda ini bersama dengan rekan-rekannya dari kampus ITB Bandung dan STSRI ASRI Yogyakarta, menginisiasi Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975, menampilkan karya-karya dengan kecenderungan artistik baru yang berbeda dari jiwa ketok.

Kembali kepada persoalan engkel-engkelan di atas, fenomena ini bisa dilihat sebagai sebuah ruang pertemuan—sekaligus kontestasi—pemikiran dari para seniman dan kritikus di ranah publik. Dalam konteks ini, Patrick Flores tertarik menilik kembali ragam pemikiran yang tertuang di dalam teks-teks tentang Seni Rupa Baru yang dimuat oleh media massa saat itu. Setidaknya ada 4 teks yang menjadi perhatian Patrick, yaitu teks yang ditulis oleh Jim Supangkat dan Siti Adiyati (keduanya adalah seniman Seni Rupa Baru), teks dari kritikus Sanento Yuliman, serta teks yang ditulis oleh akademisi dan penyair Toeti Heraty Noerhadi. Dengan membuat telaah perbandingan antara teks-teks tersebut dengan karya-karya Seni Rupa Baru, Patrick mencoba melihat bagaimana proses produksi diskursus seni rupa di Indonesia dan Asia Tenggara dimungkinkan terjadi.

Pembacaan secara mendalam terhadap karya seni dari era Seni Rupa Baru juga dilakukan oleh Nuraini Juliastuti. Ia tertarik untuk melihat kemungkinan praktik seni yang melibatkan orang lain (di luar sang seniman) di dalam cerita pendek Danarto berjudul sebuah papan notasi bertuliskan "ngung" dan "cak". Cerita pendek ini dimuat dalam buku *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* (1979) yang hadir beberapa bulan setelah cerpen ini diterbitkan majalah *Horison* dan sekejap mengguncang ranah kritik sastra pada masa itu. Nuraini mendekati karya ini sebagai studi atas eksplorasi ruang dan waktu yang menyusun peristiwa dalam karya seni. Serangkaian eksperimen diterapkan oleh Nuraini untuk melihat sejauh mana ia, sebagai pembaca cerpen, dapat terlibat di dalam pembentukan peristiwa, sebagai realitas baru, yang ditawarkan oleh Danarto melalui cerpen ini. Selain itu, ia juga menulusuri bagaimana cerpen mampu mewadahi ekspresi sastra dan seni rupa, sekaligus meleburkan batas-batasnya, dalam satu medium yang sama.

Jika pada awal kemunculannya karya-karya Seni Rupa Baru banyak diasosiasikan atau disejajarkan dengan kecenderungan artistik yang sedang berkembang di Barat (Amerika Serikat dan Eropa), dalam monografi ini T.K. Sabapathy dan Haruko Kumakura lebih tertarik untuk menelusuri praktik seni serupa yang muncul di kawasan

Asia Tenggara dan Jepang. Sabapathy kembali mengunjungi dua pameran yang secara khusus dimaksudkan menampilkan 'sejarah seni rupa di Asia dan Asia Tenggara', di mana beberapa karya Seni Rupa Baru dari pameran 1975 turut dihadirkan di dalamnya. Yang pertama adalah pameran Asian Modernism: Diverse Developments in Indonesia, the Philippines and Thailand, di Tokyo pada 1995, dan kemudian dibawa berkeliling ke Manila, Bangkok dan Jakarta di tahun berikutnya. Satu pameran lainnya adalah Telah Terbit (Out Now). Southeast Asian Contemporary Art Practices During the 1960s to 1980s, di Singapore Art Museum, bersamaan dengan edisi perdana Biennale Singapore 2006. Dari kedua pameran tersebut, Sabapathy ingin memastikan penerimaan atas Seni Rupa Baru di lokasi-lokasi lain melampaui Indonesia, sekaligus memeriksa peran dan posisi Seni Rupa Baru—di antara karya-karya sezaman dari negara-negara tetangga, dalam upaya pembentukan dan pembacaan sejarah seni rupa kontemporer di kawasan ini.

Dalam tulisan selanjutnya, Kumakura melihat adanya kemiripan antara konsepsi 'keinginan berkomunikasi' yang mendasari praktik artistik Seni Rupa Baru dengan kecenderungan artistik dari Video Hiroba, kolektif video seni di Jepang pada era 1970an. Dalam berkarya, keduanya—baik Seni Rupa Baru maupun Video Hiroba—lebih mengedepankan aspek komunikasi dengan publik dan proses dibandingkan menciptakan karya-karya yang melulu berorientasi pada penciptaan objek semata. Metode riset, kolaborasi, dan kerja kolektif lintas disiplin, yang dijalankan Seni Rupa Baru dalam pembuatan Pameran Seni Rupa Baru Proyek 1 Pasaraya Dunia Fantasi, sejalan dengan proses kerja yang ditempuh Video Hiroba untuk mewujudkan proyek-proyek seni mereka seperti pameran Video Communication: DO IT YOURSELF, di Tokyo, pada 1972. Aspek kekaryaan Seni Rupa Baru lainnya yang juga beresonansi dengan budaya Jepang saat itu adalah gagasan 'parodi' yang diangkat dalam Pasaraya Dunia Fantasi. Kita dapat melihat unsur parodi ini dalam karya-karya seniman Jepang pada akhir 1960an yang menanggapi perubahan kota menjelang Olimpiade Tokyo 1964.

Lalu, bagaimana hubungan Seni Rupa Baru dengan praktik seni yang berkembang di Indonesia saat ini? Brigitta Isabella dan Syafiatudina mengantarkan kita pada kecenderungan praktik generasi 2000an untuk mengabaikan sejarah seni rupa dalam praktik kekaryaan mereka. Adakah benang merah yang dapat ditarik, untuk kemudian dipelajari lebih lanjut, dari praktik Seni Rupa Baru pada 1970an dengan apa yang berlangsung hari ini? Brigitta dan Syafiatudina berusaha mengulik relevansi praktik Seni Rupa Baru bagi praktik kesenian generasi mereka, khususnya menyangkut topik pertentangan antara seniman tua dan muda, pendidikan seni, dan kemandirian seni di tengah tekanan pasar. Studi perbandingan atas dua generasi yang terpaut empat dekade ini memungkinkan terjadinya diskusi untuk melihat persamaan, perbedaan, dan relasi antara keduanya.

Jejak-jejak Seni Rupa Baru di dalam praktik kekaryaan seniman generasi berikutnya juga dijumpai oleh Bambang Bujono dalam karya Ugo Untoro *The Death of Jiwa Ketok* (2016). Bagi Bambang Bujono, karya tersebut berhasil merengkuh sejarah seni rupa Indonesia, dengan jalan: memberikan penghormatan pada konsepsi jiwa ketok S. Sudjojono, dan diwujudkan dalam bentuk instalasi, sebuah pendekatan artistik yang diperkenalkan Seni Rupa Baru. Melalui karya ini pula, Bambang Bujono mengajak kita melacak sejarah kecenderungan artistik yang berkembang di kalangan pelukis Indonesia, dari masa kemunculan jiwa ketok pada 1940an hingga kelahiran Seni Rupa Baru pada 1975.

Alih-alih sekadar menggaungkan kembali pemberontakan dan pembaharuan yang digebrakkan oleh Seni Rupa Baru pada era 1970-1980an, pendekatan dan sudut pandang yang diambil oleh para penulis di dalam buku ini secara khas justru mencerminkan kecenderungan yang sedang berlangsung di dunia seni rupa hari ini. Pembacaan atas fenomena kemunculan Seni Rupa Baru adalah pintu masuk untuk mempelajari—sebagian kecil dari sekian banyak fragmen—kisah perjalanan sejarah pemikiran dan praktik seni rupa dalam perspektif dan konteks lokal Indonesia. Kita bisa melihat bagaimana para penulis berusaha menggali sumber-sumber pemikiran dari Indonesia

sendiri untuk membaca dan menafsirkan gejala-gejala, fenomena, ataupun peristiwa yang terjadi di seputar Seni Rupa Baru. Kita bisa mendengar, bagaimana pemikiran-pemikiran yang disuarakan oleh para seniman maupun kritikus seperti S. Sudjojono, Oesman Effendi, Trisno Sumardjo, Srihadi Soedarsono, Fadjar Sidik, Sanento Yuliman, Jim Supangkat, Toeti Heraty, Nashar, Zaini, dkk., tidak secara tergesa-gesa diasosiasikan dengan konsepsi-konsepsi maupun praktik-praktik seni yang dikanonkan sejarah seni rupa Barat. Pendekatan semacam ini sejalan dengan meningkatnya ketertarikan para akademisi dan sejarawan seni menggali dan menuliskan sejarah seni dari luar Barat sepanjang kurun waktu dua dekade terakhir—setidaknya sejak semangat regionalisme "baru" dikobarkan oleh bienale/trienale baru di berbagai belahan dunia, seperti Fukuoka Asian Art Festival (kemudian menjadi Fukuoka Asian Art Triennale) Australia and Regions Exchange (ARX), Asia Pacific Triennial (Australia), Singapore Biennale, Biennale Jogja Seri Khatulistiwa, dan Jakarta Biennale.

Kedekatan dengan isu-isu yang sedang hangat diperbincangkan dalam diskursus seni rupa kontemporer hari ini juga tecermin dalam tulisan-tulisan yang mengkaji metode penciptaan karya Seni Rupa Baru di sepanjang buku ini. Sejatinya, persoalan riset, kolaborasi, kerja kolektif, maupun kerja seni lintas disiplin yang melibatkan orang lain, sudah dipraktikkan Seni Rupa Baru pada Pameran Konsep '76 (1976) dan Pameran Pasaraya Dunia Fantasi (1987). Namun, tampaknya topik-topik ini belum mendapat perhatian dan tanggapan yang cukup memadai dari para pelaku seni rupa di Indonesia kala itu. Pada saat pameran Pameran Konsep '76, kerja penelitian diletakkan dalam konteks sebagai upaya mereka untuk meredefinisi konsep seni, karya seni, dan posisi seniman di tengah masyarakat. Serangkaian coretan, diagram, komik yang merupakan hasil riset pemikiran-pemikiran tentang seni yang ditampilkan dalam pameran ini belum mereka lihat sebagai karya seni. Sedangkan dalam Pasaraya Dunia Fantasi, kerja penelitian sebagai bagian dari proses penciptaan karya sudah mulai dinyatakan secara gamblang. Sedangkan istilah kolaborasi, kolektif, lintas disiplin, ditempatkan dalam konteks penyusunan argumentasi guna membongkar batasan-batasan dalam seni, meruntuhkan

dominasi elite dalam seni, serta sebagai sebuah eksplorasi untuk menemukan bentuk-bentuk baru karya seni rupa. Namun demikian, tanggapan yang muncul saat itu lebih banyak diarahkan pada kritik terhadap budaya massa dan budaya konsumerisme, yang menjadi narasi utama dalam pameran ini.

Dalam konteks praktik seni sekarang, kerja penelitian, kolaborasi, kolektif, lintas disiplin, maupun kerja melibatkan orang lain, dipandang sebagai metode atau cara-cara menciptakan karya seni. Yang dilihat adalah proses yang ditempuh, jalinan hubungan yang diciptakan, negosiasi-negosiasi yang harus dilakukan, persoalan-persoalan yang muncul sepanjang proses, dan kreativitas dalam menemukan jalan keluar dari ataupun sekadar menyiasati persoalan-persoalan tersebut. Persis di sanalah letak seninya. Cara pandang semacam ini dapat kita jumpai pada beberapa tulisan yang mengkaji ulang karya-karya dari era Seni Rupa Baru. Eksperimen yang dilakukan Nuraini Juliastuti pada cerita pendek Danarto, secara khusus dimaksudkan untuk menelusuri ruang-ruang yang memungkinkan keterlibatan secara artistik bagi pembaca untuk menciptakan persitiwa dalam karya seni. Haruko Kumakura menyoroti kerja riset yang dilakukan F. X. Harsono, Gendut Riyanto, Moelyono, dkk., bersama dengan lembaga swadaya masyarakat lingkungan yang menjadi bagian dari Pameran Proses ’85. Dari Pameran Seni Rupa Baru 1989, Proyek 1I: *The Silent World*, Brigitta Isabella dan Syafiatudina berusaha memetik pelajaran dari salah satu kegagalan Seni Rupa Baru dalam mengelola konflik internal dalam sebuah kolektif, khususnya dalam hal kepengarangan.

Melalui kerja penelitian, pengarsipan, penulisan, dan akhirnya penerbitan buku ini, kami memang ingin menyatakan bahwa Seni Rupa Baru memang merupakan salah satu kanon dalam narasi umum sejarah seni rupa di Indonesia. Sebelumnya, segala anekdot seputar Seni Rupa Baru, sekalipun ketika ia disebutkan sebagai awal mula seni rupa kontemporer di Indonesia, hadir bak mitos karena tidak didukung oleh fakta sejarah selain wawancara para pelakunya. Wawancara sebagai salah satu cara pengumpulan data dalam penelitian sejarah tentu tidak salah. Namun, menuju kepada penerbitan ini, kami

menyadari betapa pentingnya memastikan kembali bahwa data (judul karya, nama orang, tahun, dst.) yang disebut dalam wawancara mempunyai pendukung lain (entah penyebutan dalam media massa maupun katalog). Sebab, tanpa uji validitas data ini, segala pembacaan dan analisis yang diajukan *masuk angin*.

Mengapa menganonkan (yang sudah) kanon? Pertama, supaya perdebatan seputar Seni Rupa Baru di kemudian hari menjadi produktif karena berlandasan data, bukan kata orang. Salah satu kendala yang kerap muncul dalam kerja pembangunan diskursus dan sejarah seni rupa kita adalah kurangnya rujukan penerbitan yang sahih dalam konteks akademik. Inilah alasan kedua kami menerbitkan buku ini: Tak usah buang-buang waktu membangun argumen “kebesaran” pengaruh Seni Rupa Baru lagi, apalagi mencari terjemahannya dalam Bahasa Inggris. Kita semua bisa *move on* ke kerja penelitian lainnya yang pasti tak kalah serunya. Dengan itu, penulisan sejarah, kerja pengarsipan, dan pengembangan praktik seni rupa kita hari ini bisa jadi lebih kaya. (Semoga!) Selamat membaca!

Tabik,
Ratna Mufida
atas nama Hyphen—